

Esercizi di ammirazione. La prima volta ero poco più che un bambino

Emanuele Trevi

Tutti dobbiamo abituarci a fare qualsiasi cosa come se fosse l'ultima volta che la facciamo. Un altro conto è arrivare effettivamente all'ultima volta. Si slitta dal terreno di una generica saggezza collettiva al campo ingovernabile delle emozioni soggettive. E mentre ci ripetiamo che tutto deve finire perché si trasformi in altro, e che è giusto così, e che il mondo è sempre andato in questo modo, la fine di ciò che abbiamo amato ci coglie sempre alla sprovvista, ci sradica, scopre carte che non volevamo mostrare nemmeno a noi stessi. Non più di due o tre giorni fa, mi stavo affrettando a consegnare, nei tempi stabiliti, un articolo per il nuovo Alias della domenica. E a un certo punto, quando avevo ormai imboccato il rettilineo finale delle centoventi righe, la consapevolezza che quello che stavo scrivendo poteva davvero essere l'ultimo di una serie innumerevole di articoli si è impadronita di me, acuta come un dolore fisico. Perché adesso ho quasi cinquant'anni, e bene o male una recensione ho imparato a scriverla. Ma quando ho scritto per la prima volta su un giornale, ero poco più che un bambino. Erano gli anni Settanta e il manifesto, con le sue quattro pagine e il titolo lunghissimo in prima, lo vendevamo di fronte a scuola. Poco lontano, c'era un altro gruppetto di ragazzini con le copie di Lotta Continua. La concorrenza era spietata. Lotta Continua lo compravano solo gli studenti, che se lo ficcavano nella tasca dietro dei pantaloni, la testata rossa bene in vista; del manifesto, invece, capitava di vendere qualche copia anche ai professori. Ci coprivamo le spalle a vicenda, tra venditori o «diffusori», come si diceva allora, perché non erano infrequenti i raid del Fronte della Gioventù. Ma ci sottevamo anche parecchio. A noi, Lotta Continua sembrava... come dire? un po' rozzo. Magari efficace, ma rozzo. Sì, c'era una pagina centrale dove parlavano di Kafka, o del cinema delle avanguardie russe, ma il manifesto, che a quei tempi non aveva la pagina della cultura, era, e sempre sarebbe rimasto, raffinatissimo da capo a fondo. «È illeggibile», ribattevano puntuali quelli di Lotta Continua - grave insulto, che a Roma si pronuncia con molte «g» e altrettante «b». E un giorno, una ragazzina tra le più fiere sparò un'accusa che mi è sempre rimasta in testa: il manifesto, disse con l'aria di chi la sapeva lunga, «è un giornale per disturbati». Ci sono parole che, a una certa età, colpiscono e affondano. Ma alla fine, la mia incondizionata fede nel manifesto non fece che accrescersi: non sono forse i disturbati il sale della terra? Nella mia fervida mente di adolescente, mi immaginavo la redazione di via Tomacelli come una specie di Olimpo di disturbati, dediti alle pratiche esoteriche del tabagismo e dell'illeggibilità. Essere lì, equivaleva per me alla forma più alta dell'esistenza umana. Ma non osavo nemmeno pensarci. A stento stavo imparando a fumare, e non avevo scritto altro che dei miseri compiti in classe e delle vergognose letterine d'amore. Un curriculum troppo scarso. Non ero nemmeno bravo a venderlo, il manifesto. C'è da dire che la vita degli adolescenti possiede delle risorse fiabesche destinate purtroppo a scomparire, ma stupefacenti. E un giorno, arrivò la grande occasione: scrivere un articolo mio, firmato da me, sul manifesto!!! Mi ero trovato ad essere il testimone oculare di non ricordo che baruffa al margine di qualche corteo, e un redattore del giornale (Maurizio Caprara, poi passato al Corriere della Sera), al quale l'avevo raccontato, mi propose di raccontare il fatto. A questo scopo, mi consegnò dei fogli che non avevo mai visto prima: sotto la testata del giornale, riprodotta in rosso, c'era una specie di griglia che serviva a numerare le righe e le battute. Battendo a macchina sul primo foglio, gli strati di carta carbone di quell'oggetto magico permettevano di ottenere altre due copie. Restava il problema della macchina da scrivere. Mio padre, molto indulgente, si fece requisire la sua Olivetti, esortandomi a essere «oggettivo». Oggettivo o disturbato? Arriva il momento magico in cui i consigli non significano più niente, devi fare il salto, e cavartela da solo. E se è vero che nella vita non si fa che scrivere un solo, unico libro, il mio è iniziato lì. E non so nemmeno quantificare il numero di ragazzini al quale il manifesto, prima e dopo di me, ha fatto fare la stessa esperienza, lo stesso rito di passaggio. Mica è facile, negli altri giornali. Sarà sempre meno facile. Ecco, ho sputato il rospo, è stato questo ricordo che mi ha interrotto, l'altra mattina, mentre gli amici di «Alias» aspettavano il pezzo su Cristina Campo. Odio confessare quando mi commuovo, ma così è stato. Il manifesto è stato una cosa importante per me, per la mia vita, per la mia maniera di scrivere. Se quello di domenica scorsa è stato il mio ultimo articolo, spero che sia all'altezza della situazione. Spero che sia abbastanza rigoroso, che contenga delle notizie, che sia parte dell'amore e dell'energia vitale e della speranza che tantissime persone hanno investito in questo giornale. E alla fine, lasciatemelo dire, spero di essere abbastanza disturbato da non poter uscire che su queste pagine.

Spostiamo le barricate ogni volta più in là - Georges Didi-Huberman

Un semplice foglio di carta - la carta di giornale del manifesto ad esempio -, una semplice pagina - una delle «Tesi sul concetto di storia» di Walter Benjamin ad esempio - possono diventare vere e proprie barricate contro chi, ogni giorno, tenta di assoggettarci. Hervé Joubert-Laurencin, grande specialista di Pier Paolo Pasolini, ricordava, in una conferenza sul montaggio cinematografico, la bella prefazione scritta da Barthélémy Amengual alle Memorie di Eizenstein. Rileggo questa pagina oggi: «La grande legge dell'invenzione è l'associazione, la deriva, il fantasma, orientati dalla volontà tenace, dall'ossessione di dare soluzione a un problema concreto. Ogni creazione in definitiva non è che un collage, un montaggio, a patto che questo sia animato da un obiettivo univoco: anche in una barricata si trovano a mescolarsi le cose più eteroclitiche, «frammenti e dettagli di ogni genere», ma la risolutezza dei combattenti che l'hanno costruita dà alla barricata l'unitarietà di un'arma difensiva». È come se l'opera in quanto montaggio - fatto di molteplici cose eterogenee, di molteplici pezzi compatti, di molteplici monadi - affermasse la sua natura composita, impura, complessa, solo per tornare a un nuovo genere di semplicità, a una monade di ordine superiore: semplice gesto, semplice cosa, barricata (cosa e gesto insieme). Dovrebbe essere questa la «risolutezza dei combattenti», quando i combattenti sono dei poeti: mettere in gioco tutto ciò che è possibile (complessità) per costruire una barricata (semplicità). Fare che ogni complessità conduca alla semplicità di una cosa e di un gesto, ad esempio il gesto di fermare la repressione della nostra fantasia da parte della polizia delle idee. Non dimenticare la semplicità delle nostre battaglie nella complessità stessa delle nostre derive: allora un semplice frammento di pellicola può davvero diventare

una barricata. Aggiungerò inoltre questo, cosa che Amengual non dice: non dimenticare la complessità delle nostre derive nella semplicità delle nostre battaglie. Occorrerà quindi, senza fine, ricostruire ogni volta la barricata un po' più lontano.

Uno strumento ottico per modificare la rotta – Mario Lavagetto

Avevo trent'anni quando è uscito il primo numero del manifesto quotidiano. Da allora l'ho sempre letto puntualmente giorno dopo giorno con qualche rara eccezione dovuta all'impossibilità di trovarlo in due o tre edicole. Mi è accaduto di leggerlo a volte con irritazione, a volte con fastidio, mai con indifferenza; in ogni numero ho trovato qualche articolo in grado di informarmi e di farmi pensare, di presentarmi i «fatti» in una luce inedita. Così ho preso l'abitudine di leggerlo dopo gli altri giornali e di utilizzarlo come una specie di strumento ottico: tanto per vedere quello che altrove non avevo trovato quanto (e soprattutto) per rettificare la prospettiva che mi derivava da quelle letture preliminari. Sempre mi è stato fornito un punto di vista motivato e di parte: ma era la mia parte, e quel punto di vista mi permetteva di orientarmi secondo ragione o almeno mi forniva gli elementi indispensabili per una plausibile lettura di quanto accadeva intorno a me. Anche nel corso di questo ultimo anno (nonostante la crisi e le difficoltà crescenti) il giornale si è mantenuto all'altezza della propria tradizione promuovendo discussioni aperte, sostenendo la battaglia per la difesa dei beni comuni, mettendo a disposizione dei lettori una serie di competenze di primo piano per interpretare in modo non convenzionale alcune delle grandi e delle piccole trasformazioni che hanno investito tanto il mondo nel suo complesso quanto la realtà minima in cui ci si trova quotidianamente a vivere e a operare. Che tutto questo - questo accumulo di esperienza, di pensiero e di lavoro - possa domani scomparire, che il manifesto sia condannato al silenzio mi sembra inaccettabile e impensabile: aprirebbe un vuoto non solo nella vita e nell'esperienza dei singoli lettori, ma nel corpo stesso della nostra democrazia.

Amori fuori stagione – Cristina Piccino

Berlino - Ci si fa belli per il primo appuntamento specie se batte il cuore e quella piccola donna scopri che l'hai sempre sognata. Lui è un padre ragazzo, le unghie con smalto nero da rockstar, lei ha cinque anni e gli occhi blu sgranati da cui il sorriso spazza via il rimprovero: «Perché non mi hai mai cercata in questi anni?» For Ellen di So Yong Kim (Forum), coreana che vive in America, è la canzone che nell'attesa dell'incontro il padre compone nella stanza dell'hotel. Musicista scassato coi suoi vestiti neri, e la macchina vecchia con cui vaga per le strade piene di neve di un paese lasciato anni prima. La moglie vuole il divorzio, vuole che rinunci alla figlia, lui non ce la fa e sbaglia tutto per conquistarla: la bambola che lei ha già, il gelato che non le piace. Lei però lo lascia entrare dalla finestra e suona Per Elisa al piano elettrico... Potremmo averlo visto infinite volte questo film ma non è così: nel paesaggio di una periferia d'America, coi suoi motel e il centro commerciale, le lasagne della mamma di un amico e le case assurde So Yong Kim trasforma in cinema il flusso di un movimento confuso di emozioni e melanconia, legami impossibili e sguardi di tenerezza - Sorrentino dovrebbe vederlo... Il dialogo tra Joby Taylor, il musicista e la piccola Ellen in un pomeriggio qualunque è uno dei più bei momenti (di cinema) di questi giorni. Una storia d'amore è anche L'enfant d'en haut, il nuovo film di Ursula Meier (in gara), molto atteso dopo il successo del precedente Home, di cui la regista svizzera riprende la dimensione paradossale nel rapporto tra un ambiente e coloro che lo abitano. Lì era la famiglia la cui felicità scivola nella follia con la costruzione dell'autostrada che taglia la loro casa. Qui sono le Alpi del turismo, sciatori vacanzieri, residence di lusso, valigie di Louis Vuitton, attrezzature milionarie, ristoranti carissimi. Una macchina perfetta che sostiene un'economia «invisibile», i lavoratori che migrano secondo le stagioni tra ristoranti e pulizie, alberghi e resort, ma anche piccole improvvisazione ai limiti della legalità come le attività di Simon, un ragazzino magrolino che nasconde la tristezza dietro ai modi spavaldi, e dei suoi amichetti, tutti soli, e complici nella sfida alla vita dentro alle case di cemento a valle. Simon (Kacey Mottet Klein) vive con la sorella, che poi è la mamma, lo ha avuto troppo giovane e per sbaglio, non lo voleva ma lo ha tenuto per fare dispetto a tutti coloro che dicevano di sbarazzarsene. Per dormire insieme Simon la paga, le compra i jeans attillati, vuole occuparsi di lei. Rischia ogni giorno perché le cose che vende le ruba, e certo nell'ordinata Svizzera fa un certo effetto quel ragazzino solo che vende occhiali e caschi da sci lungo la strada... Senza retorica né sensi di colpa d'abbandono, L'enfant d'en haut è un film di guerra crudo con tenerezza. Lo stridore tra la realtà fuori-stagione che si insinua tra i vacanzieri senza farsi troppo notare è quello dei sentimenti, è l'ostinazione amorosa del ragazzino complice disincantato della madre ma anche geloso come un fidanzato respinto, spaesato nella sua dichiarazione di indipendenza. Insieme si fanno male, e resistono al mondo. Shakespeare, e il suo magnifico Giulio Cesare, la congiura negli angoli appartati del Foro imperiale e i corridoi con le celle di Rebibbia, il carcere di massima sicurezza romano. Lui, Giulio Cesare, e i suoi uomini, Bruto, Cassio, Antonio. I detenuti, a fine pena mai, e i loro ricordi. Cesare deve morire di Paolo e Vittorio Taviani, è il solo film italiano in concorso alla Berlinale (sarà in sala il 2 marzo), un ritorno per i due registi fratelli che erano stati qui nel 2007 con La masseria delle allodole. E una sorpresa per noi questo film sospeso tra realtà e messinscena, quasi brechtianamente straubiano nell'intreccio di finzione e realtà, che distilla nella sua messinscena elementi di vita ferocemente dolorosi. All'origine c'è la scoperta del teatro in carcere. Un regista, Fabio Cavalli, organizza un laboratorio teatrale per il Giulio Cesare. Ci sono i provini per la scelta degli attori, poi la lettura del testo. Ognuno nel dare vita al personaggio porta il suo accento, il suo modo di muoversi e soprattutto vi lascia entrare la propria esperienza, il vissuto del carcere e quello del fuori, il passato e il presente. Testo e vita dunque si intrecciano, il Giulio Cesare con i suoi complotti, la violenza, la morte rivela nell'incontro con questa realtà la sua dimensione attuale, ognuno dei protagonisti vi trova qualcosa che gli appartiene. E, appunto, su questo bordo si muovono i Taviani nel bianco e nero, che diviene solo in due passaggi colore (la fotografia è di Simone Zampagni), quasi a sottolineare la cifra astratta, il lavoro in sottrazione. Non è un film sul carcere, eppure ne sentiamo quasi fisicamente gli umori, i suoni, i pensieri nella notte, l'oppressione, la solitudine e l'angoscia di chi ci vive. La cella che dopo avere conosciuto l'arte, come dice uno dei detenuti attori, alla fine, è diventata una prigione. E il passaggio tra il dentro e il fuori del testo - e dell'inquadratura -

che lascia ai margini quanto non è necessario perché già lì, nella parola delle prove e dell'interpretazione, permette a questo universo di affiorare nella sua verità, nei frammenti e non nella convenzione retorica di un discorso programmatico o dimostrativo, in un cinema libero che in questa sua libertà ritrova il flusso del mondo.

Gli eroi di Tavares in un regno insidioso – Marco Peretti

Quando nel 2007 è stato pubblicato in Portogallo *Aprender a rezar na era da técnica. Posição no mundo de Lenz Buchmann*, una delle più importanti riviste di cultura lusofona, il «*Jornal de Letras, Artes e Ideias*», ha dedicato la copertina a Gonçalo M. Tavares presentandolo come *A máquina da Literatura*. La definizione, oltre a riecheggiare uno dei titoli dello scrittore - *A Máquina de Joseph Walser* -, alludeva alla capacità produttiva del giovane professore dell'Universidade Técnica di Lisbona, che in soli sei anni di attività letteraria aveva già confezionato ben 23 testi. Una macchina della letteratura che continua a non perdere colpi, mantenendo ritmi elevati che rendono le operazioni di inventario quasi impossibili. Agli inizi del 2012, per approssimazione, si può parlare di uno stock di 40 volumi, a disposizione o già rilavorati per un indotto (teatro, cinema, arte contemporanea) in continua espansione ed esportati in un'infinità di paesi - più di 200 le traduzioni in corso. La quantità è data dal «tempo di lavoro» dedicato da Gonçalo M. Tavares alla scrittura. Quanto alla qualità dei suoi manufatti letterari, il segreto risiede probabilmente nel processo di trasformazione cui sono sottoposti i suoi personaggi, uomini, occidentali, costretti, per mutate condizioni fisiche più che culturali, a variare i parametri di giudizio sul mondo o, a dir meglio, a rivedere i loro «sistemi» di costruzione/comprendimento del mondo. Che ciò accada per reazione o evoluzione interna al proprio sistema, per l'esogena aggressione di altri sistemi o per la semplice assunzione di qualche «droga» consentita (l'assenzio per quanto riguarda *O Senhor Henry*), è l'alterazione del loro corpo, dei sensi, della vista come del tatto, che determina oltre a una loro ricollocazione nel mondo, anche la necessaria ricalibratura del proprio «punto di vista» sul mondo. Mondi che possono assumere la forma di microcosmi personali o di macrocosmi infiniti, paralleli, o che rischiano addirittura di sovrapporsi, in quanto per natura e necessità illusori, creati dalla «ragione», dalla tecnica che ama misurare, catalogare, sistematizzare logicamente la realtà, per la paura di non dominarla, per ordinarla e stabilire così gradi e gerarchie di civiltà. Il processo viene presentato in modo ironico, paradossale, stilisticamente privo di ostentazioni erudite, ma il know-how che vi soggiace indica un dominio di buona parte della filosofia contemporanea e, caso piuttosto anomalo in ambito lusitano, un costante riferimento alla letteratura tedesca più che alle glorie patrie. In Italia, dell'impressionante produzione globale di Gonçalo M. Tavares che comprende *Investigações* (investigazioni) più «scientifiche» o raccolte di note brevi su molteplici argomenti, si comincia almeno ad avere un'idea delle due serie più gradite al pubblico e che vanno rispettivamente sotto il nome di *O Bairro* (Il Quartiere) e *O Reino* (Il Regno). Dei tanti nomi noti che popolano il fantasioso Bairro dello scrittore portoghese, le storie e le riflessioni del Senhor Calvino e del Senhor Valery sono già state tradotte per le edizioni Guanda, che hanno pubblicato anche *Jerusalém*, uno dei *cadernos pretos* che appartiene all'altra serie. *Imparare a pregare nell'era della tecnica*. La posizione nel mondo di Lenz Buchmann (traduzione di Roberto Francavilla, Feltrinelli, pp. 273, euro 17) è l'ultimo quaderno nero pubblicato da Gonçalo M. Tavares, il quarto romanzo che conclude la serie *O Reino*. Il quartiere, come rifletteva a posteriori lo stesso autore, era stato concepito e veniva in effetti vissuto come un luogo di sicurezza nel quale ci si sentiva protetti, mentre il regno, la città, è qualcosa di più esteso, sconosciuto, pericoloso. La realtà, in corso d'opera, ha attenuato le differenze e le paure si sono infiltrate anche nei quartieri, cominciando a minare la socialità e la tranquillità delle persone, insicure, diffidenti, come se vivessero in un Regno. D'altro lato il Regno, per chi lo domina o per chi lo crea, è uno spazio politico, personale, simbolico, nel quale per competenza professionale, culturale, passionale, ci si sente sovrani, padroni di sé, quasi immortali. Anche biologicamente, le scienze naturali dividono il mondo dei viventi e dei non viventi in tre regni e l'animale uomo, più delle pietre o delle piante, si è sempre distinto nel volerli governare e nel difendere il suo Regno grazie al supporto di una superiorità dovuta alla sua Scienza, alla sua Tecnica, insomma, alla sua capacità di fare. Chi nel Regno umano, per fame o per paura, sia un mendicante o un malato, non ha né volontà né forza per fare, deve solo sperare nella bontà del prossimo o nella capacità tecnica di un buon medico oppure, come *extrema ratio* appunto, imparare a pregare. Lenz Buchmann, per tradizione familiare e per essersi applicato fin dall'adolescenza a comprendere come funziona il sistema-mondo, o meglio i sistemi che a suo modo di vedere si scontrano nel mondo, ha elaborato una sua peculiare *Weltanschauung*. È un chirurgo e la mano destra con la quale guida il bisturi decide della vita e della morte di molti incapaci. È consapevole del suo potere, e quando i familiari di qualche malato lo ringraziano per aver salvato il loro congiunto, definendolo un uomo buono e sperando così di renderlo felice, lui, con tono di sufficienza, li corregge: «Sono un medico». Non è il suo buon cuore, è la sua mano ferma e precisa che dovrebbero ringraziare, è dinanzi alla sua scienza millimetrica che si dovrebbero inginocchiare. *Ecce homo, ecce homo faber* di Gonçalo M. Tavares nell'era della tecnica. Un uomo che caccia come i «primitivi», ma a differenza di questi gode del terrore che provano le sue prede, misurandone così il grado d'inferiorità e la propensione alla sottomissione, autorizzato com'è dal suo superiore livello di cultura con il quale risistema i giusti e forti parametri di civiltà. Un'era infatti è qualcosa d'infinito anche per un uomo come Buchmann, oppure è solo l'eterno ritorno di un tempo di pace tra due guerre, un tempo dove imperversano «uomini senza qualità», una massa infiacchita dall'inoperosità, priva di slancio vitale perché privata dei propri generali e soprattutto di un nemico. Lenz Buchmann non dimenticando la lezione del padre militare e in mancanza di un conflitto reale, vista la sua posizione di chirurgo esprime la sua volontà di potenza contro il sistema della Natura, contro la malattia che si infila nei corpi sani e che solo la sua «tecnica» può fronteggiare. I malati, per lui, sono disertori, incapaci di difendere il proprio corpo attaccato dalla malattia, deboli di Spirito, armati solo di quello Santo che in questi casi non aiuta. Lui invece ha la Forza per salvarli come per sottometerli, ma nel ruolo di chirurgo si tratta di poche anime, la medicina è quasi una gaia scienza se confrontata al rispetto e al timore che suscita un politico, alla forza di un Partito che può decidere della sorte di una città, di un Regno. Il talento politico risiede nel capire cosa vogliono le masse, o meglio di cosa hanno paura le masse, e in questa tecnica il chirurgo è un grande esperto. Entrando nel Partito riuscirà a proteggere l'intero Regno e le

«infantili» masse, saprà dargli sicurezza, e se in tempo di pace la paura è poca, sarà conveniente a fini elettorali, e con la Forza del Partito, alimentarla. La storia di Lenz Buchmann è divisa in tre parti: Forza, Malattia, Morte. La prima parte occupa due terzi del romanzo e la sua mano da chirurgo e da politico sicuro di sé è ferma e precisa, poi l'attacco della Natura la renderà tremolante e anche il rispetto dei suoi concittadini, dei suoi elettori, dei suoi malati non sarà più lo stesso e allora la sua posizione nel mondo cambierà. Per la sua posizione sul mondo, nell'era dei tecnici, vale quanto propedeuticamente suggeriva Gonçalo M. Tavares in una delle sue Breves Notas sobre Ciência, un anno prima della pubblicazione di *Imparare a pregare* nell'era della tecnica: «L'evidente è ciò che è più forte di noi./Attenti, non si tratta di verità o menzogna, di provato o non provato, si tratta di forza o debolezza./Se sostituissimo l'espressione - Questo è evidente!- con - Questo è forte! -/ si capirebbe meglio il senso profondo della prima espressione./Le evidenze scientifiche permangono finché ciò che le circonda è debole».

Giochi barocchi sulla scia di Carroll - Franca Rovigatti

Madeleine dorme, libro di esordio di Sarah Shun-lien Bynum (2004; ora uscito per Transeuropa nell'ottima traduzione italiana di Elvira Grassi e Leonardo G. Luccone, pp. 274, euro 15,90), è un oggetto davvero raro e straordinario. A cominciare dall'involucro: copertina volta e retro, risvolti e quarta riproducono quattro fotografie di Lewis Carroll, le sue bambine: mascherate, malinconiche, languidamente distese su sofà. Sicché l'immagine del risvolto di quarta, una foto in bianco e nero dell'autrice, potrebbe anche essere messa nello stesso catalogo: Sarah, ultima bambina di Carroll. Ma la Shun-lien Bynum non appare affatto triste: anzi, dal suo angolino, sembra che se la rida. E poi, appena si entra nella scrittura, si viene acchiappati, irresistibilmente ammaliati, turbati. Anche se non pare esistere un vero e proprio plot, queste pagine celano enigmi: e il lettore, pagina dopo pagina, si trova a rincorrerli - pur con il fondato sospetto che i misteri potrebbero restare tali. Come a star dentro una grande ragnatela, non se ne individua ordito e trama: una tessitura bizzarra e potente, che tocca, mette in contatto punti emotivi molto sensibili. In breve: in un piccolo villaggio della provincia francese a fine Ottocento, dentro una casa accanto a un frutteto, una ragazzina, Madeleine, dorme non si sa da quando. La scrittura entra ed esce in continuazione da questo sonno, né è facile capire quale sia il sogno e quale sia la cosiddetta realtà. Una galleria di bizzarri personaggi sfila attraverso i brevi capitoli con andatura nonsensica: da «una donna grottescamente grassa di nome Matilde» cui cresceranno delle alette e che svolazzerà goffa per tutto il libro; a Charlotte, la donna-viola-da-gamba, che suona se stessa furiosamente; a Margherita, la cantante lirica specializzata in parti maschili; a Monsieur Jouy, lo scemo del paese che si fa masturbare da Madeleine; agli Zingari che la rapiscono; a Monsieur Pujol, l'uomo flatulento, il malinconico petomane di cui Madeleine si innamora e col quale è costretta a una relazione sado-masochista; all'esigente vedova che comanda le danze; ad Adrien, il fotografo anche lui innamorato di Monsieur Pujol. Campeggia nelle buie stanze fumose della casa la figura della madre che cuoce infinite marmellate; popola la casa e la campagna intorno il coro, lo squittio di sorelline e fratellini, ogni poco chiamati a vegliare il sonno di Madeleine accarezzandola. C'è anche un padre, il sindaco e le sue due figliole, il farmacista, il prete. Intanto, mentre tutto avviene - mentre pere e mele cadono in terra nel frutteto a gragnuola, come una pioggia; mentre erbe fiorite crescono negli interstizi del pavimento; mentre un uomo giunge a svegliarla con un bacio e viene ingannato da un'immensa torta a forma di Madeleine - lei dorme, e le più efferate e sontuose avventure si dipanano: il collegio della Madeline di Bemelmans, quella «vecchia casa di Parigi ricoperta di vigne»; la storia del castrato Senesino che detronizza la cantante Margherita; la degenza di Monsieur Jouy (e sembra anche di Monsieur Pujol) nell'ospedale per alienati di Maréville; l'apprendistato da acrobata di Madeleine; le sue manine diventate, per punizione, muffole-palette. Il repertorio è picaresco, la cornice invece, il sonno di Madeleine, è immota, torpida, languida, erotica. Non sembra esservi logica nel rapinoso susseguirsi di storie, viene persino in mente che gli episodi potrebbero scambiarsi di posto senza che nulla cambi: e forse è davvero così, forse questo è un testo de-costruito. In cui però tutto si tiene a se stesso con estrema attinenza. E il collante, o attinenza, credo sia precisamente il livello di eccitazione interna al linguaggio di Shun-lien Bynum, eccitazione il cui motore è l'aspettativa: continuamente rinviata, mai esaudita. Risuonano, lungo le pagine, esortazioni come: «sì, sì, lo spettacolo sta per cominciare...». E tutti sembrano desiderare che «l'attesa durasse per sempre». La pervasiva e contemporanea presenza di aspettativa-desiderio e rinvio-timore mette il linguaggio in uno stato di fervido misterioso languore. Molti i riferimenti a personaggi storici e letterari, collezionati tra i più bizzarri e stupefacenti, in un grande gioco barocco. È il testo coltissimo di una nipotina di Carroll: che declina la vena «sadiana» di Angela Carter; che rende omaggio alla «camera chiara» di Roland Barthes; che rimanda alla repressione del desiderio della Casa delle belle addormentate di Kawabata; che modella l'amore omofilo di Adrien e Monsieur Pujol sui testi medioevali dell'abate di Rievaulx, «santo patrono» della comunità gay. Ma personalissimo, acuto e molto intenso resta lo sguardo sull'età di latenza (il sonno di Madeleine) e sulla prima adolescenza: in cui un eros indifferenziato e curioso esplora interni ed esterni; in cui tutto si erotizza, quando tutto sta per cominciare.

La sinistra e Francesco Piccolo (uno e due) – Fabrizio Tonello

«La sinistra è come mia zia» ci informa Francesco Piccolo a pagina 4 del supplemento culturale del «Corriere della sera», *La Lettura*, di domenica 12 febbraio e spiega che la zia, Jonathan Franzen, il ceto medio riflessivo e gli intellettuali che lo rappresentano sono immersi in uno «spirito reazionario». Che l'Italia sia piena di signore ottantenni in ottima forma fisica e intellettuale è vero, ma che siano «reazionarie» è discutibile, almeno se vogliamo evitare che l'inventore del pensiero politico reazionario, e cioè il conte piemontese Joseph De Maistre si rivolti nella tomba. In politica, si «reagisce» cercando di riportare al potere un regime che è stato abbattuto, per esempio restaurando la monarchia dopo che una rivoluzione o un referendum hanno scelto la repubblica. Non sembra che Franzen, o addirittura l'intero ceto medio riflessivo italiano, vogliano riportare i Savoia sul trono. La tesi di Piccolo è che il problema è culturale: «passano tutta la vita a difendere il cibo come si faceva una volta, le piccole librerie di quartiere con l'odore dei vecchi libri, il telefono fisso. Pierluigi Bersani e Susanna Camusso difendono l'articolo 18, altri le vecchie lire, Michel

Platini e Diego Maradona, gli sceneggiati in bianco e nero, la bicicletta, il vedo non vedo dell'erotismo contro la sfacciataggine di oggi. C'è perfino chi rimpiange la Democrazia Cristiana». Il problema di questa lista è che il cesto contiene mele e arance, chiavi inglesi e lampadine, occhiali e bottiglie di birra. Per esempio, l'articolo 18 è in vigore, mentre le vecchie lire sono definitivamente fuori corso. Platini e Maradona non giocano più, mentre le biciclette sono sempre più usate. L'erotismo è nuovamente di moda grazie a Dita von Teese, la sfacciataggine è in ribasso: quasi quasi non si sente più parlare della Minetti. Se, da appartenente al ceto medio riflessivo, dovessi votare, sarei a favore della bicicletta e contro il telefono fisso (che non ho), per l'articolo 18 e contro le vecchie lire, pro film in bianco e nero (purché siano di Chaplin, Ejzenstein o tutt'al più di Woody Allen) e contro la commedia all'italiana (in tutte le sue forme) a favore di Amazon e non necessariamente contro le piccole librerie di quartiere. Per il resto, lascerò la parola a un difensore più qualificato di me del cibo come si faceva una volta: «Mio padre veniva a prenderci in bagno e in braccio ci portava in soggiorno, su un divano enorme. Poi andavano di là, mentre noi vedevamo Carosello, e preparavano dei grossi panini con la frittata che erano morbidissimi, grazie all'olio e al calore. Ci sedevamo tutti e quattro sul divano e mangiavamo, aspettando». Il sapore di quei panini è indimenticabile, come ci dice lo scrittore Francesco Piccolo (evidentemente un omonimo) nell'incipit del suo libro *L'Italia spensierata* (Laterza, 2007). Su erotismo/sfacciataggine mi associo all'autore di queste righe: «Tutti i giorni sono così, tranne il fatto che per tutto il giorno tu hai voglia di baciarla. Vi baciate ogni notte per un sacco di tempo, lei non ti fa entrare in casa e tu non vuoi entrare, vuoi stare lì, con la luce fioca delle scale e il silenzio intorno e dei baci lunghissimi che sono dei baci che ti piacciono molto». Questo deve essere un cugino omonimo, un Francesco Piccolo che ha pubblicato *Momenti di trascurabile felicità* (Einaudi, 2010).

La Stampa – 14.2.12

Lo jettatore è quello che paga per tutti – Marco Belpoliti

La credenza nella jettatura è assai radicata in Italia, in particolare al Sud. Nel 1999 un siciliano ha ucciso i vicini di casa perché parlavano di lui come di uno jettatore; il cantante Marco Masini, invece, si è ritirato temporaneamente dalla scena perché perseguitato dalla fama di portar scalogna, come si diceva di Mia Martini. Ma non è solo questione di cantanti. Togliatti, segretario del Pci, teneva sempre in tasca chiodi di ferro contro il malocchio e Benito Mussolini sembra temesse gli jettatori più degli antifascisti. Sergio Benvenuto, psicoanalista e filosofo, nato a Napoli, ha scritto una breve storia della jettatura (*Lo jettatore*, Mimesis, p. 48, Euro 3,90) che è una discesa nei recessi dell'anima italiana, per non dire del Sud in generale. Benvenuto (cognome quanto mai adatto ad affrontare un simile tema) invita a non confondere la jettatura col malocchio, il quale riguarda piuttosto lo sguardo invidioso che provoca disgrazie in chi ne è oggetto. Il malocchio rivelerebbe la potenza soprannaturale del desiderio umano, tanto che in varie lingue le due parole - desiderio e invidia - si dicono con un medesimo termine. La jettatura nasce ufficialmente nel Settecento con il libro di un illuminista napoletano, Nicola Valletta, *Cicalata sul fascino volgarmente detto jettatura* (1787) e, come aveva indicato l'antropologo Ernesto de Martino, è dominata da personaggi maschili appartenenti al ceto colto, professori, magistrati, medici e avvocati. Valletta sancisce con il suo trattatello il divorzio tra psicologia e fisica, tra la forza del desiderio e le cieche energie naturali. L'illuminista napoletano istituisce la figura dello jettatore che non vuole, come l'invidioso tradizionale, il male altrui. La jettatura, scrive Benvenuto, sospende la separazione tra realtà e illusione, e soprattutto quella tra Bene e Male. Cosa significa? Che lo jettatore non è più una figura malvagia, un mago o uno stregone, bensì un brav'uomo che porta male. Tutto questo sarebbe l'effetto del razionalismo settecentesco che, come ha mostrato Todorov, separando razionalità da irrazionalità, realtà da fantasia, provoca la nascita della stessa letteratura fantastica. E qui spunta lo jettatore, ben incarnato da Totò nel film di Zampa, *Questa è la vita*, dove interpreta il personaggio creato da Pirandello nel racconto *La patente*: un uomo per bene, morigerato, disoccupato, un menagramo che decide di fare di questo un mestiere per campare, e pretende la patente di jettatore, al fine di ottenere compensi dai negozianti che minaccia con la sua presenza. Cosa significa? Lo jettatore moderno non è dunque l'invidioso della tradizione, bensì il suo contrario: uno privo d'invidia. Si tratta di un personaggio privo di desiderio, e proprio per questa carenza in grado di far convergere una forza indesiderabile su chi fissa. Se si segue René Girard, il creatore del paradigma del «capro espiatorio», il desiderio umano è mimetico, imita, e tende alla rivalità: si desidera quello che l'altro possiede. Questa dinamica ha bisogno di un capro espiatorio, un individuo o un gruppo, su cui far cadere, nei momenti di grande tensione collettiva e di crisi, la colpa del Male. Lo jettatore sarebbe secondo Benvenuto un capro espiatorio. Ma cosa c'entra tutto questo con l'Illuminismo? Separando razionalità da irrazionalismo, scienza da spiritismo, i Lumi della Ragione hanno creato involontariamente i presupposti per un doppio regno che prima non esisteva, essendo il pensiero pre-illuminista mitologico e simbolico: la realtà è una sola, l'Anima Mundi che pervade sia il micro come nel macrocosmo. La psicosi della jettatura nascerebbe qui, come una forma di paranoia, l'unica malattia mentale che, come ci ricorda Luigi Zoja in *Paranoia* (Bollati Boringhieri), si comunica agli altri, e che può avere perciò una dimensione collettiva. Benvenuto arriva a supporre che nel Settecento e nell'Ottocento la jettatura sia stata addirittura una forma di xenofobia. Il passaggio dal malocchio alla jettatura ha significato il passaggio dal primato dello sguardo a quello della parola, dalla magia visiva alla magia del linguaggio. E oggi? Viviamo nel regno del «non è vero, ma ci credo». Lo jettatore non esiste per il sapere scientifico, ma quando il napoletano - e non solo lui - incontra una «certa persona» si tocca le palle e fa il segno delle corna. Esiste, ma a livello viscerale, che è poi quello di cui si occupa la psicoanalisi. Siamo divisi, proprio come il feticista o il perverso di cui parla Freud: crediamo in certe forze in virtù del sapere empirico, ma temiamo, oppure desideriamo intensamente, altre forze che manifestano il nostro lato infantile, quello primordiale e irrazionale. Le superstizioni apparterrebbero, dice Benvenuto, a una area ambigua tra razionale e irrazionale: «sono saperi desideranti, e desideri in forma di saperi». Come nel caso delle credenze intorno a Babbo Natale e alla Befana, si scopre ben presto da bambini che non esistono, e subito si capisce, più o meno chiaramente, che sono proprio gli adulti ad alimentarle: «la credenza puerile serve a far sopravvivere la fede mistica

degli adulti». Serve, proprio come la jettatura, così che è il bambino ad essere il padre dell'uomo, come diceva Wordsworth. Siamo divisi. Che male c'è? Nessuno, ovviamente. Si sa che non si dovrebbe credere nel potere dello jettatore, ma ci si comporta come ci si credesse. Una volta Umberto Eco ha detto: «Non siate superstiziosi! La superstizione porta iella». Sergio Benvenuto replica: la credenza nello jettatore contesta la razionalità dominante e afferma, sì credenze superate, ma dimostra che razionalismo, scienza e tecnologia portano iella e ci rendono infelici. Sarà vero? Meglio toccarsi.

Tiziano, Picasso e l'Abramovich. Le mostre di Milano 2012

Milano - «Abbiamo costruito il programma espositivo del 2012 in base a due criteri fondamentali: la qualità scientifica dei progetti e la loro coerenza con l'identità dei luoghi che li ospitano». Così Stefano Boeri, assessore alla Cultura del Comune di Milano, ha presentato ieri il ricco cartellone di mostre per l'anno in corso. Il programma presenta alcuni importanti progetti espositivi autoprodotti dal Comune, tra i quali «Bramantino a Milano» al Castello Sforzesco, «Human Family» all'Ansaldo, «Addio Anni 70. Arte a Milano» a Palazzo Reale, «Medardo Rosso» alla Gam, «Tecnica mista» al Museo del Novecento e una personale di Alberto Garutti al Pac. Altre mostre in cartellone sono frutto di coproduzioni, da quella su Tiziano e il paesaggio del '500 (nella foto Sacra conversazione) che si apre mercoledì alla mostra dedicata a Marina Abramovich al Pac. Evento clou la grande esposizione dedicata a Pablo Picasso, completata da una sezione sul rapporto dell'artista con Milano.

Christo, il mondo in un pacchetto – Elena Del Drago

Roma - Dalle coste australiane alle colline in California, dai musei tedeschi all'Oceano Pacifico: attraverso i progetti su carta, gli scatti, un film e alcuni oggetti impacchettati, all'Art Forum Würth di Capena si attraversa l'intero processo creativo di Christo e Jeanne-Claude, capaci con le loro installazioni ambientali di mettere in questione la definizione stessa di opera d'arte. E per rispondere alla fatidica, conseguente, domanda, «Ma è arte questa?», che continua a inseguire questa coppia, conviene cominciare, forse, proprio dalle opere più tradizionali, quelle su carta. Realizzate in pochi formati e divise spesso in due parti, una lirica, colorata, disegnata, l'altra topografica e analitica, sono uno specchio che riflette il metodo lavorativo di Christo e Jeanne-Claude. In un altro tempo queste carte sarebbero state considerate opere in sé, ma nella loro pratica artistica rappresentano lo strumento economico necessario per finanziare mastodontiche, effimere, sculture, e insieme il loro ricordo, sono tracce poetiche e solvibili di eventi che si preparano per anni, costano decine di milioni di dollari (interamente autofinanziati), e durano ore, giorni, qualche settimana. Impacchettare il Reichstag di Berlino in poliuretano, l'opera forse più celebre, ha richiesto 24 anni di discussioni, lettere ufficiali e incontri ufficiosi, fino al giugno del 1995, quando una squadra formata da 90 arrampicatori e 120 operai realizzava, infine, l'imballaggio del Parlamento tedesco. E il Wrapped Reichstag, Project for Berlin in mostra, ne riassume le speranze e le delusioni, le miserie e la magnificenza, attraverso quel disegno a matita, gesso e carboncino che trasforma il Parlamento in una presenza familiare e misteriosa nell'atmosfera plumbea di Berlino, sormontato da planimetrie e annotazioni. Ogni progetto dei Christo è una ricetta che prevede abilità tecnica e intuito, immaginazione e coraggio, flessibilità e programmazione, ogni progetto ha bisogno di Christo e Jeanne-Claude. Nati nello stesso giorno, il 13 giugno del 1935, uno in Bulgaria, l'altra in Marocco, non potrebbero essere più lontani per cultura e indole. Schivo e presto in fuga oltre la Cortina di ferro Christo, ricca borghese parigina Jeanne-Claude. Abile nel disegno e nelle tecniche artistiche tradizionali apprese in accademia Christo, aliena dalla cultura visiva ma non dai meccanismi sociali Jeanne-Claude. E se Christo ha avuto la sensibilità di capire lo spirito di quegli anni, quelli dei Nouveaux Réalistes, che chiedevano agli artisti di lasciare lo studio, la galleria, il museo, per agire nella realtà di ogni giorno, e il coraggio di scegliere un percorso originale, soltanto Jeanne-Claude e la sua capacità di mediazione hanno permesso di portarlo a termine. Soprattutto quando i primi imballaggi che cambiavano l'aspetto dei più familiari tra gli oggetti di ogni giorno, sono diventati interventi capaci di velare e svelare il paesaggio per il maggior numero di persone possibile: dal primo muro di barili costruito in poche ore al centro di Parigi cinquant'anni fa, fino agli archi di stoffa arancione per il Central Park di New York, ogni lavoro è stato il risultato di un'alchimia spontanea, progressivamente pianificata in ogni dettaglio. Si comincia dalla scelta del luogo, per la sua forza simbolica o naturalistica: le colline giapponesi e californiane, il Pont Neuf a Parigi, le isole della baia di Miami o le Mura Aureliane a Roma. Si continua con la selezione del materiale capace di rivelerne l'essenza, di punteggiarne il profilo: ombrelloni arancioni e azzurri per The Umbrellas, poliammide dorata a Parigi, tessuto lucido fucsia per la vegetazione tropicale della Florida, polipropilene per la città Eterna. Quindi lo studio tecnico affidato alla squadra di ingegneri e le trattative con le autorità locali responsabili dei permessi, sempre inediti. In qualche caso studi e trattative sono del tutto fallimentari, come a Rifle nel 1972, due anni di lavoro terminati in 28 ore, quando la tenda di nylon arancione, larga 381 metri e alta 111, è stata velocemente smantellata per l'arrivo di un uragano. Eppure Valley Curtain resta nello scatto fotografico del fedele Wolfgang Volz, che porta fino a noi la spericolata decisione di chiudere un'intera vallata con un sipario, mentre il sole splende ancora alto nel cielo e passa una macchina solitaria. Altrove sono collage e disegni a permetterci di immaginare ciò che sarà, almeno un'ultima volta. Per due settimane, in giugno, teli di stoffa differente seguiranno il corso del fiume Arkansas in Colorado per un'ultima avventura: nel frattempo Jeanne-Claude se n'è andata e per Christo è arrivato il tempo della memoria.

CHRISTO E JEANNE-CLAUDE, OPERE NELLA COLLEZIONE WÜRTH CAPENA (ROMA), ART FORUM WÜRTH, FINO AL 8/9/2012

Avanguardie e icone in cerca di prospettive – Marco Vallora

Vicenza - Non è la prima volta, anche in Italia, che si tenta di allestire visivamente una mostra di dialogo e di confronto tra le avanguardie russe (che come è noto furono molte: Cubo-futurismo, Raggismo, Suprematismo, Transmentalismo

o Alogismo, Costruttivismo, ecc.) e quella forma di arte primitiva e di preghiera, che è l'Icona. Ormai non solo più considerata come una figura liturgica in sé (che va decifrata pure semioticamente, simbolo sostitutivo trascendente che si fa pittura, s'incarna in materia, d'oro e di luce) ma pure una forma d'arte radicalmente alternativa, d'impianto piuttosto orientale e di valenza sacrale, del tutto estranea comunque al nostro modo di organizzare la sintassi narrativa dello spazio figurale. Ma in quest'occasione, si rivelano ben più convincenti, i risultati, affidati alla cura di specialisti affidabili della materia, come Nicoletta Misler e John E. Bowl, Silvia Burini e Marina Blumin, e grazie al contributo di Giuseppe Barbieri che, proprio a partire dalle innovazioni teoriche della differente fruizione dell'opera d'arte, introdotte dalla percezione d'avanguardia, hanno concertato insieme un nuovo modo mediatico di miscelare fra loro la poesia, il manifesto teorico-propagandistico, l'affiche ideologica ed il cinema. Arte del montaggio così influente, per questo periodo instabile e fecondo della storia della sovversione artistica. Ma soprattutto questo è il luogo predestinato, per permettere e nobilitare un tale confronto rischioso (che talvolta s'è volto in azzardo approssimativo) dal momento che questa sede della Fondazione Intesa Sanpaolo trattiene nel suo caveau spirituale, una collezione di antiche icone, che sono spettacolari in sé e di modernità-primitiva folgorante, e che dunque accolgono in modo duttilissimo e permeabile, quest'intrusione, che a qualcuno potrebbe risultare forzata, se non blasfema. Potremmo quasi rovesciare i rapporti, tenendo conto che per il terzo tempo (moderato con brio) di questa mostra sinfonica, cioè al terzo piano del Palazzo, ove sono abitualmente esposte le icone, si assiste a questa irruzione un po' rivoltosa e tiepidamente teppistica (se siamo al topos moscovita di Majakovskij ribelle) di sgargianti «icone» novecentesche, che recano la firma autorevole di Kijun, Rodchenko, Malevic, e s'incaricano di portare, per Dna costituzionale, inoppugnabilmente, in queste stanze del Sacro, le loro possenti istanze di azzeramento del credo figurativo, le festose, esplosive staffilate dell'annichilimento del figurativo. E potremmo concludere dunque, che non è tanto l'antico archetipico-primordiale (la struttura nuda e basica dell'apparentemente rude e scorretta stilizzazione inespressiva-intemporale dell'icona) a influenzare la meteorologia variabile e tempestosa del Moderno. Ma semmai, al contrario (o viceversa, in senso transitivo, secondo la lezione florenskjana) ci viene suggerito che potrebbe essere proprio il burbero e riottoso Contemporaneo ad aiutarci, in un ribaltamento temporale davvero rivoluzionario, a capir meglio e leggere con maggior profondità storica quei meravigliosi carretti del Sole del profeta Elia, così sfrontatamente sgangherati, nella loro contro-sintassi prospettica, o quegli scollati listelli di legno della croce schiodata, che precipitano crollanti verso di noi, otticamente, e che conducono abissalmente il Cristo nel ventre squartato del nostro Limbo, violato ed invaso. Appunto: la «prospettiva rovesciata» dell'icona, che non ci conduce più verso un punto di fuga inarrestabile-ideale, ma corre scarrucolata, come il treno dei Lumières, verso il nostro fuoco ottico: portandoci precipitosamente e misticamente nel cuore dell'evento sacro, eternamente replicato. In fondo non è impossibile considerare anche il Quadrato nero di Malevic, collocato in alto in un angolo strategico del Museo, una sorta di suprema icona-altra, di pura teologia utopico-artistica, senza divino. Una ribelle visione del mondo, che vuole «ricostruire» pure la vita e possiede qualcosa di misticamente ateo, di ispirato. «Probabilmente anche Dio era un artista» astrologa Rodcenko: «per questo è buona cosa che lo si sia spodestato». Mentre Malevic, quasi staffato Barone di Münchhausen, che si solleva da solo, via dalla palude della tradizione, sottolinea: «Mi sono ripescato dal vortice di rifiuti dell'Arte Accademica, e mi sono trasfigurato nello zero delle forme». Una modernità di azzeramento totale, che però si rifà al primitivismo ancestrale dei lubok (le stampe popolari, sommarie di tratti e spesso sbavate di colori impressi) le insegne di bottega, i disegni infantili. Così tutto si compenetra, in una congerie vitalissima: la linea astratta di cézannismo esasperato con l'espressionismo molecolare d'impianto kandinskiano, le agit-stoffe propagandistiche delle Amazzoni progressiste (ma anche Rodckencko triccottava con l'uncinetto) con le aringhe volanti e senza gravità di Sterenberg, che era però il miglior collaboratore del teorico del «realismo socialista» Lunacarskij.

AVANGUARDIA RUSSA. ESPERIENZE DI UN NUOVO MONDO, VICENZA. PALAZZO LEONE MONTANARI, FINO AL 26 FEBBRAIO

Billy Bob e Charlize. Com'è difficile crescere – Fulvia Caprara

Berlino - Diventare adulti è un mestiere difficile. Bisogna fare i conti con i genitori, con la famiglia, con i propri desideri, con il contesto sociale che, molto spesso, impedisce di realizzarli. E poi, soprattutto, è necessario guardarsi dentro, capire esattamente chi si vuole essere. Certe volte non basta una vita, certe altre capita di riuscirci solo in età avanzata. Ieri, alla Berlinale, due film e due registi hanno affrontato, con prospettive diverse, lo stesso argomento. Jayne Mansfield's car di Billy Bob Thornton, attore ed ex-compagno di Angelina Jolie, racconta, nell'Alabama del 1969, il rapporto difficile che lega il patriarca Robert Duvall a due dei suoi figli, Skip (Thornton) e Carroll (Kevin Bacon), ambedue reduci della II Guerra Mondiale, ma con esiti psicologici opposti. Il primo, chiuso in una solitudine senza speranza, si sfoga collezionando macchine sportive, il secondo, hippie e convinto pacifista, protesta contro la guerra in Vietnam e sperimenta i paradisi artificiali dell'LSD. Young adult del figlio d'arte Jason Reitman (l'autore di Juno e di Tra le nuvole), descrive invece l'avventura malinconica di una Peter Pan in gonnella, Charlize Theron, sicura di poter tornare indietro nel tempo riprendendosi l'amore di quand'era la più bella della scuola, invidiata e corteggiata da tutti. Ma la vita non si ferma, le persone non cambiano, e, alla fine, nel bene e nel male, bisogna fare i conti con quello che si è diventati. Operazione complessa, soprattutto quando la sofferenza dei legami familiari irrisolti è ancora viva, bruciante. Durante l'incontro con la stampa del mondo, Billy Bob Thornton (affiancato dai suoi attori, tra cui il magnifico John Hurt) si commuove ricordando il padre che, sullo schermo, rivive attraverso il personaggio di Duvall: «Era una persona molto violenta, sia fisicamente che verbalmente, non abbiamo mai veramente parlato, ho cercato di stabilire un confronto con lui, ma non ci sono riuscito. Aveva combattuto in Corea, quando si metteva la divisa sembrava una specie di rockstar». Il suo passatempo preferito era andare a osservare gli incidenti automobilistici: «Avevo circa 4 anni, io e mio fratello restavamo lì a guardare, mentre lui fumava una Lucky Strike». Oltre quei silenzi c'erano ricordi, emozioni, ferite che padre e figlio non sono mai riusciti a raccontare: «Il film parla di tutte queste cose, della paura della morte, della guerra e di come questa abbia influenzato gli equilibri all'interno di un nucleo familiare, della difficoltà di

comunicazione tra diverse generazioni». In gara per l'Orso, Jayne Mansfield's car «si svolge nell'epoca della "Love Generation" e del Vietnam, eventi fondamentali, anche se mi sembra che non siamo stati capaci di imparare la lezione, di apprendere da quel passato». Ma il punto è proprio quello, imparare per poter crescere. La protagonista di *Young adult*, Mavis Gary (Theron), autrice di libri per teen-agers, è rimasta ancorata alla sua giovinezza dorata, quando aveva lunghi, magnifici capelli biondi (adesso, nevroticamente, se li strappa e poi li allinea uno dietro l'altro), quando le compagne di scuola la detestavano, ma, allo stesso tempo, volevano essere tutte esattamente come lei: «Credo che l'incapacità di raggiungere la maturità sia un problema dei nostri tempi. Si ha paura di andare avanti, e allora la cosa più semplice è tornare indietro, restare ragazzi per sempre». Per le donne, dice Jason Reitman, tornato a lavorare con *Diablo Cody*, la sceneggiatrice di *Juno*, la questione è differente: «Loro hanno l'orologio biologico, sanno che possono fare figli fino a una certa età e quindi, a un certo punto, sono obbligate a crescere. Gli uomini non hanno nemmeno quello stimolo, possono diventare padri a 60 anni...». Nel ruolo di Mavis recita una Charlize Theron impegnatissima a nascondere la bellezza, perdere glamour, risultare addirittura antipatica. Insomma, un'impresa complicata: «Non volevo che il suo personaggio diventasse caricaturale, e lei è stata bravissima, sempre molto naturale, sullo schermo non dà mai l'impressione di recitare». Nel suo personaggio c'è chi vede somiglianze con il George Clooney di *Tra le nuvole*, soprattutto nel finale, visto che tutti e due si ritrovano soli: «È vero - dice il regista -, nessuno di loro è capace di cambiare. La differenza sta nel modo in cui la prendono. Lui con filosofia, lei, invece, è convinta di raggiungere i suoi obiettivi, ci crede sul serio». Ma fallisce: «Mavis resta quella che è - aggiunge Cody -. Il titolo del film, in questo caso, dice tutto. *Young adult* è la descrizione dello stato mentale della protagonista». Ma anche di una fascia sociale molto ampia, e molto in linea con i nostri tempi.

Da Garibaldi ai giorni nostri siamo nati per soffriggere – Bruno Gambarotta

Torino - Chissà se nelle scuole di scrittura insegnano l'arte di redigere una ricetta di cucina, una delle imprese più ardue, quasi come spiegare le modalità di un incidente per il verbale della constatazione amichevole. Ne dubito. Nel caso in cui qualche scuola volesse colmare la lacuna avrei un nome da suggerire per il ruolo di docente, quello di Rocco Moliterni, autore di *Parlami d'amore ragù* (Mondadori Electa, pp. 170, 16, da oggi in libreria) e inventore della rubrica «Fratelli di teglia», sulla *Stampa*, che ha generato il libro. Il nostro raccomandato possiede tutti i requisiti per essere un ottimo docente: ha sperimentato personalmente le ricette che propone ai lettori; ha l'onestà di ammettere i suoi fallimenti parziali; riesce a essere sintetico senza dare per scontato nessun passaggio. Canta il poeta: «Verrà giovedì e saranno gnocchi» e a questo proposito Moliterni consiglia di «spolverizzare tutto di farina, altrimenti si rischia che gli gnocchi si appiccichino tra di loro e che a voi vengano i nervi a fior di pelle». È ecumenico: la frase che ricorre con maggiore frequenza è: «A questo riguardo ci sono due scuole di pensiero»; dopo averle esposte entrambe, rivela la sua preferita ma non scomunica il lettore se sceglie l'altra. Infine, suprema virtù, l'autore non si prende troppo sul serio: «dentro *Parlami d'amore ragù* c'è anche l'idea di scherzarci un po' sopra, di parlare del cibo in modo ironico e leggero e anche di smitizzare, mettendoli a tavola e rendendoli umani, i vari personaggi risorgimentali». Nella stesura di un ricettario è facile scivolare nell'imposizione dogmatica, fare l'ayatollah stellato che intima: «Prendete una melanzana dell'Andalusia e del basilico greco colto sulle pendici dell'Olimpo (versante Nord, mi raccomando)». Le ricette sono in tutto 43 divise tra primi, secondi, verdure e dolci: dal numero di questi ultimi si deduce che l'autore è una autentica «volpe del dessert». Ma non di sole ricette vive l'uomo; il libro abbonda di capitoli che raccontano l'origine, vera o presunta, dei grandi piatti e l'infinito numero di varianti regionali. Che vivaddio non è un handicap ma una risorsa; smettiamola una buona volta di invidiare alla Francia la rigidità di un canone per cui la stessa preparazione deve essere uguale in ogni parte della nazione. Sai che noia! L'autore è presente con i suoi ricordi a partire da quando, matricola universitaria, salendo le scale di un condominio popolare nel centro storico di Torino dove affittava con altri studenti una soffitta, praticava una sorta di carotaggio olfattivo (studiava da ingegnere minerario), indovinando dal profumo quali cibi stessero cucinando le padrone di casa, provenienti da ogni parte d'Italia. Il radicamento della memoria nel cibo è formidabile e chi si allontana dal luogo natale, anche se è disposto a cambiare mentalità e abitudini, resta ancorato tutta la vita al cibo di casa. In questo libro è una presenza costante la memoria della madre lucana, grande cuoca. Se invitate Rocco a cena siete avvertiti. Avete presente quel tipo di maschio appassionato di cucina che, dopo aver assaggiato una portata allestita con infinita cura dalla padrona di casa, sentenzia: «Per essere buono è buono, niente da dire, ma quello preparato da mia mamma era un'altra cosa»? Già fin dal titolo del libro, l'autore dimostra di essere un degno nipotino di Achille Campanile e le trappole dei calembour scattano inesorabili a ogni chiusura di capitolo. Qualche esempio: «In Umbria hanno provato a fare il pecorino con il cioccolato, il cacio Perugina»; «Verdi aveva un padre locandiere e quando lui era assente scriveva musica: faceva i canti senza l'oste». «Francesco Cirio era un genio del marketing, riusciva a vendere i pomodori ai calvi perché erano pelati e ai religiosi perché erano San Marzano». Talvolta esagera e rischia il linciaggio: «C'è chi sostiene che il luogo ideale per mangiare le sarde siano i sottotetti: non a caso si chiamano mansarde». Ma noi lo perdoniamo, in virtù del fatto che ci insegna scherzando un sacco di nozioni; perché esalta il nostro sublime «tonno di coniglio» e sostiene che ipotizzare la bagna caoda senza aglio è come immaginare un'auto senza ruote. Con questo libro Rocco Moliterni ci ricorda, nel caso ce lo fossimo dimenticati, che siamo nati per soffriggere.

Il gran giorno di Vega. "Siamo tra le stelle" - ROBERTO GIOVANNINI

Vega sale bene nel cielo carico di nuvole, veloce come una freccia. I motori a propellente solido funzionano perfettamente, spegnimenti e accensioni dei quattro stadi vanno come un orologio svizzero, dal centro comando Jupiter di Kourou si ripete un rassicurante «traiettoria normale, pressione normale». E alla fine il primo lancio di qualifica del nuovo razzo vettore europeo Vega si trasforma quasi in una tranquilla passeggiata. Neanche un contrattempo, e «consegnati» al momento giusto i nove «pacchetti» da mandare nello spazio: i satelliti scientifici Lares ed Almasat e i sette «cubesat» da un chilo. Ma chi ha lavorato per oltre 10 anni al progetto di un «piccolo» razzo in

grado di mandare in orbita a prezzi competitivi satelliti di dimensioni ridotte - oggetti pesanti 1-2 tonnellate - sa bene quanto lavoro, quanto impegno, quanta fatica sia servita per trasformare quell'idea in realtà. Abbracci, applausi, entusiasmo davvero giustificato. Qui si festeggia un successo certamente europeo: ma è un successo che è nato, cresciuto e realizzato in Italia. Con il lancio perfetto di ieri Vega affianca la «media» Soyuz (per carichi fino a 4 tonnellate) e la «grande» Ariane 5 (fino a 20 tonnellate) e completa l'arsenale dei razzi a disposizione dell'Agenzia Spaziale Europea (Esa), gestiti e lanciati dalla società francoeuropea Arianespace dalla base di lancio di Kourou, in Guyana francese. Ma Vega - che sta per Vettore Europeo di Generazione Avanzata - nasce tanti anni fa nell'immaginazione dei pionieri dello spazio italiano. Negli Anni 90 cominciano i primi studi industriali veri e propri, fino a quando l'Esa decide di «europeizzare» il progetto del «piccolo» Vega. Dopo tanti anni - e con qualche comprensibile ritardo sulla tabella di marcia - Vega oggi vola, e vola in modo perfetto. Un programma che è costato in tutto 780 milioni e che vede l'Italia protagonista non soltanto nella concezione e nel finanziamento, visto che il 58% delle risorse pubbliche sono state messe dal nostro Paese. E italianissimi - oltre che innovativi - sono i motori di Vega, concepiti e realizzati nello stabilimento della Avio a Colleferro, in provincia di Roma. Sempre Avio, per il 70% (il 30% appartiene all'Agenzia Spaziale Italiana) possiede Elv, la società che per l'appunto ha avuto dall'Esa l'incarico di produrre il razzo. Un'altra impresa italiana, la Vitrociset, ha guidato la ristrutturazione della piattaforma di lancio nella base europea di Kourou (Guyana Francese), compresa la struttura mobile nella quale il lanciatore viene integrato. Telespazio, poi, fornisce servizi meteo, radar, di telemetria e controllo, e inoltre il software per il centro di controllo a terra. Altre partecipazioni italiane vengono da Cgs, Cira, Selex Galileo, Peirano, Europropulsion e Regulus. Il risultato è un razzo che punta a conquistare quote di mercato nel settore dei satelliti scientifici con committenti statali, attualmente dominato dai vecchi missili balistici nucleari ex-sovietici, riadattati e riammodernati. Un mercato che potrebbe valere ben cinque lanci l'anno. Entusiastici i commenti. Il ministro della Ricerca Francesco Profumo vede per l'Italia «un elevato ritorno in termini di industria e occupazione». Il presidente dell'Asi Enrico Saggese annuncia l'interesse della Germania al progetto. «È un sogno che diventa realtà», dice il direttore generale Esa Jean-Jacques Dordain. «Oggi l'Italia entra a far parte di quel ristrettissimo numero di Paesi che possono vantare una propria tecnologia di accesso allo spazio», dichiara l'ad di Avio Francesco Caio.

Corsera – 14.2.12

Il capitale creativo di Philippe Daverio - Aldo Grasso

Precisiamo subito una cosa: i programmi di Philippe Daverio sono gli unici programmi veramente culturali che la Rai possa vantare (Rai5 vive sul repertorio di «Passepartout») e sarebbe stato un gesto di rara miopia non concedere loro quelle poche esigenze di cui necessitano. C'è capitale e capitale: Daverio si occupa di quello creativo, che ha il suo mercato, le sue contraddizioni, le sue fortune. Approfittando di una grande mostra realizzata presso il Mart di Rovereto (complesso museale inaugurato nel 2002), Daverio intervista Mario Botta, il grande architetto ticinese, un'occasione per ripercorrere le tappe di un'intensa carriera, dalle primissime realizzazioni nel territorio ticinese d'origine alle collaborazioni con Le Corbusier e Louis Kahn, fino ai grandi progetti che hanno reso Botta un archistar: Italia, Stati Uniti, Israele, Giappone, Germania, Francia («Il Capitale», Rai3, domenica, ore 13,25). Capisco poco di architettura: ad alcuni le opere di Botta piacciono molto, ad altri meno, ma è sempre così. Però in Botta, forte dell'insegnamento all'Università di Mendrisio, dimora una straordinaria capacità nel teorizzare il suo lavoro. Partendo dalla convinzione che «la natura deve essere parte dell'architettura così come l'architettura deve essere parte della natura», Botta rivendica per le sue costruzioni la forte capacità di fondersi in modo armonioso con la natura, le culture e le storie dei territori, come testimonianza concreta dei vissuti storici e delle aspirazioni umane. Ma qui si parla di Daverio, ovviamente, della sua capacità di farsi capire senza per questo evitare la complessità dei discorsi, di descrivere manifestazioni conosciute (dalla Biennale al Salone del Mobile) con un occhio diverso, di non trattare mai la cultura al pari di un oggetto o di un argomento, come di solito fanno le précieuses ridicules della tv.